# INTRODUCTION

par Linda HUTCHEON

De l'aveu général, nous assistons — peut-être même y avons-nous déjà assisté — à un déplacement significatif de nos déterminants culturels, de ce qu'autrefois on appelait plus simplement la « sensibilité ». La « condition post-moderne »[1], à laquelle notre monde post-industriel accède, paraît avoir engendré une culture qui a perdu foi en tout système réclamant une validation extrinsèque. Suivant l'exemple de la science — qui tient aujourd'hui sur son propre statut un discours de légitimation[2] en se servant de la philosophie — les arts (littéraires, visuels, musicaux) semblent se défier profondément de toute critique extérieure. Défiance qui a souvent pour résultat d'incorporer à leurs propres structures un commentaire auto-théorisant qui court-circuite le dialogue critique normal. Dans plusieurs domaines culturels, cette question d'autoréférence et d'auto-légitimation nous préoccupe, voire nous obsède. C'est comme si l'aptitude de nos systèmes humains à s'autoréférer dans un processus de réflexion infinie nous avait subitement fascinés. La démonstration la plus saisissante de ce phénomène nous est offerte par un livre comme *Gödel, Escher, Bach* de Douglas Hofstader, livre qui s'inspire de la logique mathématique, des systèmes d'ordinateur, des dessins d'Escher, des peintures de Magritte, et de la musique de Bach afin de nous montrer, dans un but pédagogique, le mécanisme qui permet à un système de se référer et de se reproduire.

La littérature contemporaine n'échappe pas non plus à cette tendance autoréférentielle : elle se caractérise souvent par un discours immanent sur les principes constitutifs de sa validation. Il est donc peu surprenant que l'autoreprésentation, et avec elle l'intertextualité, constituent sur les principes constitutifs de sa validation. Il est donc peu surprenant que l'autoreprésentation, et avec elle l'intertextualité, constituent aujourd'hui

1 Cf. Jean-François LYOTARD, *La Condition post-moderne : rapport sur le savoir* (Paris, Minuit, 1979).
2 *Ibid*.,p. 7.

deux des axes principaux de la poétique contemporaine. Poétique est ici entendue comme la structure par laquelle nous ordonnons nos connaissances littéraires et aussi nos procédés critiques. De nos jours, c'est surtout dans le roman que se manifestent de la manière la plus évidente les conséquences structurales et herméneutiques de cette mise en valeur de l'autoreprésentation et de l'intertextualité — thème des deux premiers numéros de cette nouvelle revue, *TEXTE*.

Au fil des siècles, le roman a supplanté la poésie comme genre dominant, usurpant par là le site de la potentialité sémantique, privilège traditionnel des formes poétiques. Cependant, les valeurs critiques de la poésie n'ont pu être transposées avec exactitude en termes romanesques. Incapable, du point de vue ontologique, de réclamer pour lui-même une autonomie totale, le roman reste toujours par définition un genre narratif, donc toujours, dans une certaine mesure, représentatif ou référentiel. Je parle ici du roman, non pas du « texte » : le projet de *Tel Quel* fut tout à fait autre. Mais si, pour ce genre que nous continuons à désigner du terme de roman, la représentation est. à un certain niveau, axiomatique, l'autoreprésentation, elle, existe seulement en fonction de la représentation. Elle ne saurait aucunement être corollaire d'une autonomie totale, même si, comme nous allons le voir, plusieurs collaborateurs à ce volume suggèrent le contraire. Par là ils contestant implicitement la spécificité narrative qui a toujours défini le genre romanesque.

Les articles ici rassemblés font partie de cette nouvelle poétique de l'auto-conscience accrue et ils manifestent ainsi leurs racines historiques dans la critique romantique et moderniste. L'idéologie romantique, axée sur l'auteur, nous a fourni une poétique de l'autoreprésentation au niveau biographique (psychologique ou historique) qui se voit représentée ici sous une forme moderne par les travaux d'Alain Goulet et de Bernard Magné. En revanche, la poétique moderniste, héritière de ce romantisme, s'est concentrée consciemment sur l'acte d'écrire, sur les modalités de l'écriture. Se définissant par opposition à la poétique précédente, elle s'est située au niveau du *texte.* On pourrait soutenir que c'est ainsi que vent nés, dans le domaine critique, le « *New Criticism* », le formalisme russe, et peut-être même le structuralisme et la sémiotique. La « création » romantique — acte mystique, quasi divin — a cédé à la notion de production, de maniement des systèmes signifiants de la langue et de la littérature. Ce qu''ajoutent aujourd'hui les romans autoréférentiels ainsi que la critique, c'est une reconnaissance de l' importance incontestable pour la poétique d'une dimension autre que la production et la structure du texte : à savoir,

sa réception. La métafiction contemporaine intériorise un commentaire non seulement sur l'écriture du texte lui-même, mais aussi sur sa lecture.

L'individualisation romantique de la créativité a about) à une mise en valeur de la subjectivité dans le processus esthétique. Subjectivité que les idéologies romantique et ensuite moderniste ont prise comme focalisation littéraire, avec comme résultat critique ceci — que tout texte risquait d'évoquer une interprétation unique et sans équivoque. Comme nous allons le voir dans les articles qui suivent, en ajoutant la conscience de la réception à celle de la production (non seulement en termes de l'expérience privée d'un auteur individuel, mais aussi en ceux du travail de celui qui manie les matériaux linguistiques et littéraires), la poétique contemporaine (post-moderniste?) rend possible une lecture plurielle, indéterminée, contradictoire même. D'autre part, le décentrement foucaldien et lacanien du sujet vient de mettre en question la possibilité même de la notion d'un sujet cohérent et continu, érigé comme source de signification. Dans une telle perspective on comprend fort bien pourquoi la critique formaliste, encouragée par cette théorisation philo-psychologique, se contente d'analyser le seul texte, de même que la critique romantique avait voulu réduire le texte à la détermination auctoriale. Mais la poétique en vigueur aujourd'hui est une poétique à triple face -orientée vers la production et vers la réception, aussi bien que vers le texte lui-même. Cette triple identité exige, par conséquent, qu'on réexamine le formalisme critique. A notre époque, les activités et les institutions de la lecture et de l'écriture se vent forcément ajoutées aux considérations purement formelles du texte littéraire. La conscience perspicace de cette triple problématique contemporaine s'établit, comme nous le verrons, dans l'article de Catherine Kerbrat-Orecchioni, paradigme du genre de critique exigée par une littérature auto-référentielle.

La tension entre, d'une part, ces exigences triples de la poétique contemporaine, et d'autre part, les vestiges du romantisme ou du modernisme, se manifeste d'une manière très instructive dans plusieurs des contributions à ce volume. Les restes d'un romantisme trop énergétiquement nié — refoulé — se trouvent dans l'élaboration des degrés de l'opération autoreprésentative de « L'Escalade de l'autoreprésentation » par le porte-parole du phénomène, Jean Ricardou. Malgré son formalisme proclamé, ce texte démontre bien la contradiction entre une revendication occultée et une négation manifeste du pouvoir manipulateur de l'auteur. Ricardou, critique de Ricardou, défenseur du théoricien /praticien, se situe carrément dans la lignée post-romantique des écrivains modernistes, tels que Raymond Roussel et T.S. Eliot, pour lesquels l'autobiographie

intellectuelle détermine l'orientation critique : l'auto-théorisation comme autodéfense. Il n'est pas étonnant que Ricardou/critique découvre exactement ce que Ricardou/écrivain a mis dans ses textes, ni que ce critique/auteur se méfie du pouvoir refoulé du lecteur — ici exposé aux degrés de « crétinisation » qui lui vent conférés par l'écrivain/théoricien, qui néanmoins sent toujours le besoin de lui expliquer ses propres œuvres par une multitude d'articles critiques.

Le contraire de cette attitude envers le lecteur se trouve dans ·Le Texte littéraire : non-référence, auto-référence, ou référence frictionnelle? » où Catherine Kerbrat-Orecchioni prend à tâche de *comprendre* les réflexes tenaces de la lecture. Ce contexte — de la pragmatique sémiotique — lui permet de tenir compte de la complexité du travail du récepteur, à la fois de celui qui partage l'illusion de la fiction romanesque et de celui qui n'en est pas dupe. Selon Kerbrat-Orecchioni, le décodeur, tout comme l'encodeur, est dédoublé, mais conscient de l'être, et capable de *« faire le départ entre réalité et illusion, savoir et croire dénotation et connotation* ». (p.45). C'est dans ce cadre pragmatique de la communication littéraire que nous trouvons le paradigme critique de la poétique contemporaine telle que préconisée par la littérature autoreprésentative elle-même.

Cependant il ne faut toujours pas oublier les racines romantiques de l'autoréflexivité, comme nous le rappelle Alain Goulet dans « La Construction du moi par l'autobiographie: Si *le grain ne meurt* d'André Gide ». Moderniste, amateur de la mise en abîme textuelle, Gide a clairement démontré son romantisme sous-jacent dans la construction et dans la présentation de soi dans son autobiographie. La foi romantique en la parole de l'auteur se voit aussi, mais sous une autre forme, dans « Le Puzzle, mode d'emploi » de Bernard Magné. Adoptant une position ricardolienne à l'égard de l'écrivain/théoricien dans son analyse de *La Vie, mode d emploi* de Georges Perec, Magné se fie effectivement aux déclarations d'intention de l'auteur lui-même. Néanmoins, étant donné que son sujet — le puzzle comme métaphore autoreprésentative — possède inévitablement une dimension pragmatique, Magné s'occupe aussi de la fonction double des figures métatextuelles, qui incitent l'acte de lecture ou bien l'arrêtent. Le puzzle demeure l'image du rapport entre lecteur et écrivain effectué par un texte dont l'écriture contradictoire en devient le masque aussi bien que la marque. Pour Valerie Raoul, dans « Narcisse prêtre : reflets ambigus dans *Journal d'un curé de campagne »,* ces rapports triples se trouvent transposées au niveau intradiégétique du journal fictif, où, au sein d'une narration écrite, nous trouvons un dédoublement narcissiqui de l'intimiste (sujet/objet, racontant/raconté, narrateur/narrataire) qui para-

doxalement incite à une mise en question inquiétante du système de valeurs du *lecteur*. Cette mise en abîme de la production et de la réception fait partie intégrante de l'autoreprésentation en tant que modalité textuelle.

Que la critique littéraire soit le champ (actuel) de bataille et en même temps le lieu (potentiel) de synthèse de ces trots orientations théoriques exigées par la poétique contemporaine est peu surprenant. Que les discours romantique et moderniste (et leurs orientations respectivement auctoriale et formaliste) y laissent leurs traces l'est encore moins. Dans sa tentative de revendication d'une autonomie pour la critique littéraire, Edouard Morot-Sir fait appel à la philosophie kantienne et husserlienne, à la linguistique, et enfin à la pragmatique de l'énonciation pour annoncer la « mission nouvelle » de la critique. Dans son « Texte, référence, déictique », le langage dévoile la tension entre les registres historiques du discours : « *Le mystère du texte réside dans sa référence, et toute critique digne de ce nom doit élucider le mystère, qui est ce que l'on convient d'appeler depuis longtemps le talent ou le génie d'une écriture* » ( p. 119). Mystère, talent, génie — ce vent des désignations romantiques que le vocabulaire formaliste — référence, écriture — ne réussit pas à camoufler. Et la prise de conscience ici de l'importance de la pragmatique ajoute la troisième orientation de la poétique contemporaine. Comme le dit Françoise Gaillard, « [...] *le sens d'une œuvre ne se réduit évidemment pas à sa littéralité, ce que toutes les poétiques de la connotation ainsi que celles de l énonciation, inspirées par les récentes recherches en pragmatique, ont montré, puisqu'il intègre tout à la fois les conditions de sa production et celles de sa réception* » (p.176). Cette réaction plutôt anti-formaliste, qui est à la base de son interprétation allégorique du récit borgésien de Pierre Ménard (dans « La Théorie et sa fiction ») est une des réponses possibles — et prévisibles — au programme autoreprésentatif de Ricardou : le récit de Pierre Ménard n'est que *l'histoire* de l'autoreprésentation, la mise en abîme, en fait, de la théorie littéraire. Et dans ce domaine aujourd'hui, comme l'explique bien Janet Paterson, les récentes études critiques des modalités autoreprésentatives révèlent cette même orientation triple réclamée par la métafiction contemporaine : orientation non seulement vers le texte mais aussi vers les procédés de sa production et de sa réception.

A ce niveau de la théorie de l'autoreprésentation, les articles dans ce volume représentent une élaboration et un approfondissement de la question qui est au cœur même de la poétique de l'auto-légitimation et de l'auto-conscience : à savoir, les rapports entre l'autoreprésentation, l'anti représentation, et la représentation pure et simple. En 1970, dans « Nou-

veau Roman, Tel Quel »[3], Ricardou a fait une distinction entre les deux phénomènes indiqués dans son titre au moyen de définitions basées respectivement sur l'auto- et l'anti- représentation. La radicalisation et la généralisation impliquées par son affirmation dans « L'Escalade de l'autoreprésentation » que « *l'antireprésentation définit l 'axe du procès d'écriture* » pourraient suggérer ce que plusieurs critiques ont déjà soupçonné : Ricardou a, en effet, fini par créer un homme de paille qu'il appelle la représentation littéraire. En l'occurrence, quand « l'illusion référentielle » décrite par la théorie formaliste du roman devient une « hallucination » dont le lecteur est censé être irrésistiblement victime, on pourrait soutenir qu''à ce point le concept ricardolien de la représentation risque de basculer dans une réification restrictive qui pourrait être alors plus limitative même que celle du dix-neuvième siècle. Bien que ce soit, évidemment, toujours à des fins polémiques que Ricardou érige ses théories provocantes, on peut se demander si même le roman le plus autoreprésentatif nie son identité romanesque. Ne reste-t-il pas toujours narratif et dans une certaine mesure, toujours représentatif? Pour utiliser les termes de Ricardou lui-même, la métafiction contemporaine fait que la « dimension littérale » devient, en réalité, la « dimension référentielle » du texte[4].

Lorsqu'il s'agit non pas du roman, mais de la poésie — genre qui se considère comme étant débarrassé depuis longtemps des exigences représentatives — la situation référentielle serait vraisemblablement plus conforme à la position ricardolienne. Selon Annie Brisset, dans « Spécularité d'un texte : le *Jabberwocky* et ses doubles », le poème de Carroll cesse de « *représenter mimétiquement la réalité extérieure, ne renvoie plus qu'à lui-même* » (p. 145). Au niveau délirant des *mots* inventés, cela est manifestement vrai. Tout aussi frappant pourtant, est le fait qu''il existe dans ce poème apparemment absurde une syntaxe narrative qui permet, sans aucune difficulté, une lecture représentative. La raison en est que cette syntaxe est celle de la forme de la ballade — forme narrative qui, comme celle du roman, n'échappe jamais à une certaine référentialité. Dans le *« Jabberwocky »,* on assiste à l'établissement de l'ordre de l'univers poétique (strophe b, menacé par un danger imminent (II) dont le père avertit son fils. Le garçon va à la recherche du monstre (III), qu'il réussit enfin à tuer (IV). Le poème se termine par la joie du père (V) et le rétablissement de l'ordre (VI) mettant en question par là même la conclusion ricardolienne

3 Dans *Poétique,* nº 4, 1970, pp. 433-54.
4 Cf. « La Population des miroirs », *Poétique,* n° *22,* 1975, pp. 196-226.

de Brisset : « [...] *le texte moderne advient, autonome, affranchi de la mimésis.* » (p. 156). En effet, la fascination du « *Jabberwocky* » provient de cette nature double, contradictoire même du texte.

L'expérience de la lecture de ce poème peut, donc, se montrer diamétralement opposée à la nouvelle *doxa* antireprésentative du genre narratif. Or, c'est précisément cette sorte de confrontation qui conduit Catherine Kerbrat-Orecchioni à constater que « [...] *tout texte réfère, d'une certaine manière* »(p. 28), que 1'autoreprésentation et la métatextualité n'impliquent nullement l'évacuation de tout contenu référentiel. « Le Texte littéraire : non-référence, auto-référence, ou référence frictionnelle? » est une remise en question du projet autoreprésentatif même, par moyen d'une assimilation du discours littéraire au discours fictionnel, afin d'étudier la fictionalité et ses rapports avec l'expérience de l'univers « réel » dans l'encodage et dans le décodage d'un texte. Cette sorte d'émendation de la *doxa* ricardolienne se voit aussi dans l'article de Bernard Magné qui montre que la fragmentation de la métaphore métatextuelle (le puzzle) aboutit à l'occultation — et non point à l'anéantissement — de la mimésis et de la narration dans *La Vie, mode d'emploi.* Mais c'est surtout dans les écrits variés de Janet Paterson[5] que nous voyons 1'attaque la plus probante portée à la théorie ricardolienne des relations anti-/auto-/ représentation. Pour J. Paterson — et ses propres études détaillées corroborent les affirmations qu'elle fait ici — c'est une question d'articulation réciproque : dans le roman, l'autoreprésentation ne se définit, en fait, que par rapport à la représentation. Aussi formule-t-elle l'avertissement suivant : « *Que toute écriture, étant donné sa matérialité scriptible, se signifie elle-même dans une certaine mesure, est évident. Mais voir dans tout texte un système d 'autoreprésentation, c'est enlever à ce concept la spécificité qui lui revient.* » (p. 187). Dans le contexte des études récentes sur ce phénomène de la poétique de l'autoconscience accrue, la valeur incontestable de ce premier numéro de *TEXTE* réside d'abord dans le soin que prennent tous les collaborateurs à éviter cette sorte d'atténuation de la spécificité et de la complexité de l'autoreprésentation, et ensuite dans leur refus du refoulement (jusqu'ici normal) du désir de préconiser des *modalités* autoreprésentatives. Au lieu de déclarer tout simplement l'existence de ces modalités, les articles réunis ici cherchent à les préciser à les décrire, puis à les illustrer.

5 Surtout dans sa thèse de doctoral, « L'Architecture des *Chambres de bois* : modalités de la représentation chez Anne Hébert » (Université de Toronto, 1981).

La théorie littéraire, aussi bien que la critique, ne peut que bénéficier de leur démarche.

*Université McMaster*